

## Calvino e il racconto: gli anni Cinquanta

In un recente articolo Calvino dichiarava d'esser «sempre stato più uno scrittore di racconti che un romanziere»<sup>1</sup>. Nel '45-46 scrive parecchi racconti e Pavese, cui li sottopone, «per non averlo sempre lì intorno, lo incoraggia a scrivere un romanzo»<sup>2</sup>. Ma quello che ne viene fuori è *Il sentiero dei nidi di ragno*, in cui all'ottica «seria» e «da grandi» di certo romanzo, non solo ottocentesco ma anche resistenziale, si è sostituita quella del ragazzo protagonista, Pin. Già allora cioè una sorta di *sense of humor*, un fastidio ad impalcarsi ad un livello «alto», «globale» opera un notevole scarto nei confronti della tradizione del romanzo. È però negli anni Cinquanta che si precisa l'abbandono da parte di Calvino di quella tradizione per il racconto<sup>3</sup>. In un intervento in risposta all'inchiesta della rivista «Ulisse» (1956-57) su «Le sorti del romanzo», dopo aver parlato della necessità che la narrativa muti con il mutare delle situazioni stori-

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un narratore*, in «Alfabeta», n. 8, dic. 1979, p. 4.

<sup>2</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970, nota intr., p. VI.

<sup>3</sup> Si veda però l'ottavo paragrafo del saggio del '58 *Natura e storia nel romanzo* (così come compare ora in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 29-31) dove Calvino delinea anche una tradizione narrativa con ragazzi come protagonisti – che passa soprattutto per Nievo, Stendhal, Twain e Stevenson – e ne indica il significato: «[...] il personaggio del ragazzo era entrato nella letteratura dell'800 per il bisogno di continuare a proporre all'uomo un atteggiamento di scoperta e di prova, una possibilità di trasformare ogni esperienza in vittoria, come è possibile solo al fanciullo». Sono pagine memorie senz'altro anche della recensione pavesiana al *Sentiero*: «C'è qui dentro un sapore ariostesco. Ma l'Ariosto dei nostri tempi si chiama Stevenson, Dickens, Nievo, e si traveste volentieri da ragazzo. Quello schietto e goloso abbandono all'incalzare di eventi e catastrofi [...], quella schietta e complicata ingenuità dei poemi, può ritrovarsi al giorno nostri solamente dentro un cuore di fanciullo» (C. PAVESE, rec. al *Sentiero dei nidi di ragno*, in «L'Unità», 26 ottobre 1947, ora in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968). Bisognerà subito aggiungere però che questa scelta del protagonista ragazzo non ha solo l'aspetto ottimisticamente interpretabile di volontà «attiva» e conoscitiva che si è detto, ma denota contemporaneamente un rapporto problematico con il reale e con esso la spinta alla «deformazione espressionistica» di cui parla la prefazione 1964 al *Sentiero* (cfr. I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, nuova edizione con una prefazione dell'autore, Torino, Einaudi, 1964, p. 11. Su questo tema cfr. anche G. FALASCHI, *Calvino tra «realismo» e razionalismo*, in «Belfagor», 31 luglio 1971, e ID., *Italo Calvino*, ivi, 30 settembre 1972).

che alla ricerca del «modo giusto di raccontare oggi una storia, un modo che per ogni tempo e società e uomo è uno e uno solo», Calvino aggiungeva: «i bei libri pieni di intelligenza nuova [...] non penso che saranno romanzi; penso che certi agili generi della letteratura settecentesca – il saggio, il viaggio, l'utopia, il racconto filosofico o satirico, il dialogo, l'operetta morale – devono prendere un posto di protagonisti, nella letteratura, dell'intelligenza storica e della battaglia sociale»<sup>4</sup>. Poco più di un anno dopo, in una conferenza rimasta inedita e pubblicata solo ora in *Una pietra sopra* lo scrittore affermava, in un punto, di preferire al «grande afflato biblico» di Tolstoj e Dostoevskij l'agnosticismo del piccolo «Čechov»<sup>5</sup> e il discorso era, significativamente, al tempo stesso conoscitivo e formale, nella duplice valenza dei termini «grande» e «piccolo». Se nell'intervento su «Ulisse» ci era data una ragione della scelta formale del racconto nel vederlo – soprattutto – più «agile» per la «battaglia sociale», qui ce ne è accennata un'altra, che a distanza si manifesta aver più radici e più rilievo nel pensiero del nostro: quella che lo vede come il genere più adeguato ad una condizione intellettuale come l'odierna di «agnosticismo», di «piccole» e parziali certezze.

A queste due posizioni teoriche corrispondono in qualche modo i due diversi generi di racconto praticati da Calvino negli anni Cinquanta<sup>6</sup>. L'unitario programma letterario enunciato nel '55 («la letteratura che vorremo veder nascere dovrebbe esprimere nell'acuta intelligenza del negativo che ci circonda la volontà limpida e attiva che muove i cavalieri negli antichi cantari o gli esploratori nelle memorie di viaggio settecentesche»<sup>7</sup>) pare in pratica scisso nei due momenti che lo caratterizzano («pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà»<sup>8</sup>) così che dietro alcune opere è facile scorgere la volontà, i cava-

<sup>4</sup> I. CALVINO, risposta all'inchiesta su *Le sorti del romanzo*, in «Ulisse», nn. 24-25, aut.-inv. 1956-7.

<sup>5</sup> I. CALVINO, *Natura e storia nel romanzo*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 28.

<sup>6</sup> Anche prescindendo dagli elementi che saranno dati nel seguito di questo lavoro l'adozione del termine «racconti» a designare la produzione degli anni '50 può essere giustificata dall'uso prevalente di Calvino stesso. Tutte le storie «realistiche» vengono infatti raggruppate nel volume complessivo *I racconti* e, per quanto riguarda il versante fantastico, stando alla terminologia della prefazione ai *Nostri antenati* (che usa peraltro molto la parola «storie»), il *Visconte dimezzato* e il *Cavaliere inesistente* sono «racconti» mentre, come vedremo, Calvino dice di «aver preso», nel *Barone*, «il gusto al romanzo» (ma tale gusto si attua poi nelle forme dell'ironia e della parodia: al proposito la posizione più vera è quella, manco a dirlo «mobile», della prefazione all'edizione scolastica di tale storia dove si dice che il *Barone* assomiglia a un «racconto filosofico», e a un «romanzo storico» ma non è né l'uno né l'altro). Se alcune volte, per le storie più lunghe, può capitare di trovare, ma raramente, usato il termine «romanzo» («romanzi fantastici» a proposito della Trilogia o «romanzi brevi» per alcune storie realistiche: ma Calvino preferisce di gran lunga le diciture «racconti fantastici» e «racconti lunghi») la realtà che si vuole indicare comunque non cambia: la scelta calviniana di una forma tendenzialmente «breve», il rifiuto del modello ottocentesco.

<sup>7</sup> I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 15.

<sup>8</sup> *Ibid.*

lieri e il Settecento, e dietro altre l'intelligenza, ma anche certa problematicità e stallo a cui porta, e un modello ottocentesco. Ma è bipartizione che non sarà comunque da assolutizzare e permarrà utile solo se trasformata in valutazione attenta, e non già decisa una volta per tutte in base a facili schematismi, del gioco complesso di questi elementi nelle dichiarazioni teoriche e, soprattutto, nelle realizzazioni artistiche. Del resto a non radicalizzare il discorso già ci può portare la stessa rilettura più attenta delle dichiarazioni da cui siamo partiti: non tanto della prima, in cui, nella generale «energia guerrigliera»<sup>9</sup> ha sì anche posto l'intelligenza ma è proprio la ragione illuministica ottimisticamente intesa, nel contesto di quella che Calvino definirà poi la «pretesa di interpretare e guidare un processo storico»<sup>10</sup>; ma soprattutto della seconda dove, dopo aver parlato di «agnosticismo», Calvino però aggiunge: «Cechov non si nasconde nulla della negatività del mondo ma non ci persuade a sentircene vinti»<sup>11</sup>. Il senso di questa frase è non a caso lo stesso della dichiarazione a proposito di un racconto «ottocentesco» dello stesso anno (1958), *La nuvola di smog*, dove si afferma la sua sostanza tematica essere «non il "grigiore" ma il rapporto con il "grigiore"»<sup>12</sup>. Ciò vuol dire che, anche se non sempre, anche se faticosamente (e la *Nuvola di smog* è per vari aspetti un faticato traguardo), i due momenti del progetto letterario calviniano non è detto non convivano.

Intanto, sempre nel 1958, un breve racconto, *l'Avventura di un poeta*, ci indica una netta bipartizione anche a livello stilistico: in esso «la scrittura, fin tanto che evoca immagini di bellezza e di felicità, è rarefatta laconica pausata, ma appena deve dire la durezza della vita si fa minuziosa, copiosa, fitta fitta»<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili*, cit., nota intr., p. X.

<sup>10</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., presentazione, p. VIII.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Natura e storia del romanzo*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 28.

<sup>12</sup> I. CALVINO, *Lettera a Mario Boselli*, in «Nuova Corrente», nn. 32-331, prim.-est. 1964, p. 108.

<sup>13</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili*, cit., nota intr., p. IX. Ecco infatti la pagina di descrizione di Delia che nuota nuda: «Ora era nuda. La pelle più bianca sul seno e ai fianchi quasi non si distingueva, perché tutta la sua persona mandava quel chiarore azzurrino, di medusa. Nuotava su di un fianco, con movimento pigro, la testa (una espressione ferma e quasi ironica, da statua) appena fuor dell'acqua, e a volte la curva di una spalla e la linea morbida del braccio disteso. L'altro braccio, a movimenti carezzevoli, copriva e scopriva il seno alto, teso al vertici. Le gambe battevano appena l'acqua, sostenendo il ventre liscio, segnato dall'ombelico come da un'impronta leggera sulla sabbia, e la stella come d'un frutto marino. I raggi del sole riverberato sott'acqua la sfioravano, un po' facendole da veste, un po' spogliandola da capo.

Dal nuoto passò a un movimento di danza; sospesa a mezz'acqua, sorridendogli protendeva le braccia in un molle roteamento delle spalle e dei polsi; o con uno slancio del ginocchio faceva affiorare un piede arcuato come un piccolo pesce» (*Ivi*, p. 93). Ed ecco la descrizione del paese dei pescatori («[...] questa angoscia del mondo umano era il contrario di quella che gli comunicava poco prima la bellezza della natura: come là ogni parola veniva meno, così qua era una ressa di parole che gli si affollavano alla mente: parole da descrivere ogni verruca, ogni pelo della magra faccia malrasa del pescatore vecchio, ogni scaglia argentata del muggine». *Ivi*, p. 94): «Un paese incastrato in uno spacco tra

Si è tentati, allora, di riferire al primo modo stilistico la scrittura del versante settecentesco e fantastico degli anni Cinquanta, cui corrisponde sul piano conoscitivo una certa ottimistica semplificazione, Citati parlava di «stilizzazione razionalistica»<sup>14</sup>, del reale e al secondo il versante ottocentesco e realistico, aperto al molteplice del reale tanto da arrivare quasi sempre a uno stallo nella relazione con esso (e spesso questi racconti terminano con il protagonista che «guarda» questa realtà, in una dimensione più di contemplazione che di azione). Ma anche questa volta l'indicazione (che parrebbe avere poi anche una più marginale giustificazione come adeguamento alla materia del racconto: con una contrapposizione che in qualche modo si ripeterà ancora a cavallo degli anni Settanta tra *Castello dei destini incrociati* e *Taverna dei destini incrociati* – si vedano i due *incipit* – ad una narrazione di ambiente cavalleresco e comunque più «alto» – di visconti, baroni, cavalieri: nel *Castello* ai tarocchi del Bembo – corrisponde uno stile più raffinato chiaro lineare, come non si ha invece dove la narrazione si svolge nella negatività e complessità della società moderna e comunque in ambiti più «bassi», nella *Taverna* con i tarocchi di Marsiglia<sup>15</sup>) dovrà prendersi con beneficio d'inventario e soprattutto non impedire la concreta analisi di questi due modi stilistici anche nella loro possibile compresenza nello stesso componimento (e si veda, ancora, *La nuvola di smog*<sup>16</sup>, e poi gli *Amori difficili*, e, d'altro lato, la chiusa del *Barone rampante...*).

quelle alture s'allungava tutto all'in su, le case una sopra l'altra, divise da vie e scale, acciottolate, fatte a conca nel mezzo perché vi scoli il rivolo dei rifiuti di mulo, e sulle soglie di tutte quelle case c'erano una quantità di donne, vecchie o invecchiate, e sui muretti, seduti in fila, una quantità di uomini, vecchi e giovani, tutti in camicia bianca, e in mezzo alle vie fatte a scala i bambini per terra che giocavano e qualche ragazzetto più grande disteso attraverso la strada con la guancia sul gradino, addormentato lì perché ci faceva un po' più fresco che dentro casa e meno odore, e dappertutto posate e in volo nuvole di mosche, e su ogni muro e su ogni festone di carta di giornale attorno alle cappe dei camini l'infinita picchiettatura degli escrementi di mosca, e a Usnelli venivano alla mente parole e parole, fitte, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché a poco a poco non si distinguevano più, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero, il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo» (*Ivi*, p. 95).

<sup>14</sup> Cfr. la recensione di P. Citati a *I racconti* in «L'Illustrazione Italiana», genn. 1959.

<sup>15</sup> Cfr. I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino. Einaudi, 1973, nota, p. 127: «M'ero reso conto che, accanto al *Castello*, *La Taverna* poteva averne un senso solo se il linguaggio dei due testi riproduceva la differenza degli stili figurativi tra le miniature raffinate del Rinascimento e le rozze incisioni dei tarocchi di Marsiglia.»

<sup>16</sup> Manca a tutt'oggi, che mi risulti, uno studio approfondito sulla lingua e sullo stile di Calvino (Falaschi né rilevava più di dieci anni fa la mancanza annunciando una sua prossima ricerca sull'argomento che non è però comparsa; fa eccezione soltanto, oltre a quello di Boselli che sto per indicare, lo studio di M. P. TORRETTA, *Simmetria ed effetti ritmici. Le «città invisibili» di I. C.*, in «Sigma», n. 3, 1977, pp. 109-123). Si può dare una prima impostazione al discorso partendo proprio dalla *Nuvola di smog*. La compresenza di parti «scritte piccolo piccolo» e di parti «scritte grande» è in essa indicata dallo stesso Calvino in una importante autoanalisi stilistica di cui conviene si riportino almeno alcune precisazioni relative ai due «modi». Ecco la prima, riguardo alle parti «scritte piccolo piccolo»: «tutta questa minuzio-

Ma, a delineare meglio la scelta formale del racconto, sarà bene approfondire la posizione dell'autore nei confronti della tradizione narrativa ottocentesca.

sità etc. etc. tende a configurare (come del resto in casi consimili in altri libri di Calvino etc. etc.) non tanto delle immagini, quanto delle specie di visioni astratte o meglio etc. etc. Insomma, vedetela un po' tu, io non ne voglio sapere niente, l'unica cosa che ti so dire è che sospetto che di lì, proprio attraverso l'esame della scrittura, si arrivi a capire qualcosa del senso ultimo di quello che scrivo, se c'è».

Ed ecco le altre, per spiegare le parti «scritte grande»: «mi mettevo a citare Leopardi, e chiaro nella valle il fiume appare, a improvvisare conferenze sulla parola nella lirica italiana da Dante e Petrarca in poi» e «il grande filone della rarefazione verbale del Novecento italiano – lirica e prosa – passa in qualche modo anche attraverso quello che ho scritto io» (I. CALVINO, *Lettera a Mario Boselli*, cit., pp. 103-107. L'autoanalisi è nata come risposta allo studio dedicato alla *Nuvola di smog* da M. BOSELLI, *Il linguaggio dell'attesa*, in «Nuova Corrente», nn. 28-29, prim. 1963, pp. 134-151. Su un piano di riflessione metodologica sono, nello stesso numero di «Nuova Corrente» che ospita la risposta di Calvino, le puntuali pagine di G. BÀRBERI SQUAROTTI, *A proposito del saggio di Mario Boselli su «La nuvola di smog»*. Seguono poi M. BOSELLI, *Risposta a Calvino*, in «Nuova Corrente», XII, 1965, pp. 106-116 e M. BOSELLI, *Risposta a G. Bàrberi Squarotti*, in «Nuova Corrente», XIII, 1966, pp. 95-101).

Quanto alla minuziosità che porta a «delle specie di visione astratte» (anche senza citare dalla *Nuvola* possiamo tener presente la descrizione del paese dei pescatori dell'*Avventura di un poeta* riportata qui sopra alla nota 13), sarà da cogliere nella dichiarazione proprio l'indicazione dello statuto ambiguo di questi brani in cui, nell'esatto momento in cui il realismo parrebbe farsi più preciso e crudo (inseguire la realtà nella sua complicazione e durezza), si arriva a «delle specie di visioni astratte» che comportano accumulazione irreali, deformazione, senso «simbolico» e denuncia. E questo indica che non si tratta dunque solo di reperire nella *Nuvola* due modi stilistici diversi ma di vedere anche, in ognuno di essi, la compresenza di una duplice tensione.

Per quel che riguarda poi le dichiarazioni sulle parti «scritte grande» si dovranno tenere probabilmente presenti intanto – a proposito del «filone della rarefazione verbale del Novecento italiano» – le considerazioni altrove espresse da Calvino sulla lezione dell'ermetismo («non è un'eredità da poco: essi ci hanno insegnato che ciò di cui possiamo esser sicuri è pochissimo e va sofferto fino in fondo dentro di noi: una lezione di stoicismo», *Tre correnti del romanzo italiano*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 49. E si noti come non solo di stile si tratti ma anche dei piani non scindibili conoscitivo e morale) ma soprattutto saranno da rileggere alcune preziose indicazioni degli anni Sessanta su tutta una tradizione di «rarefazione» nella letteratura italiana e in particolare sulla linea Ariosto – Galileo – Leopardi: «Leopardi nello *Zibaldone* ammira la prosa di Galileo per la precisione e l'eleganza congiunte. E basta vedere la scelta di passi di Galileo che Leopardi fa nella sua *Crestomazia della prosa italiana*, per comprendere quanto la lingua leopardiana – anche del Leopardi poeta – deve a Galileo. Ma per riprendere il discorso di poco fa, Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica. Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della Luna: è la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione, ci s'innalza in un'incantata sospensione. Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto. (Galileo commentò anche Tasso, e lì non fu un buon critico: appunto perché la sua passione addirittura faziosa per Ariosto lo portò a stroncare Tasso in modo quasi sempre ingiusto). L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria. Tanto che possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura.» (*Scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 186; cfr. anche *Il rapporto con la luna*, ivi, p. 183. E non si dimentichi che la frase «incriminata» da Cassola – Galileo è «il più grande scrittore italiano» – prima che in Calvino la si trova non a caso nelle pagine dell'illuministico «Caffè» – quello del '700 – dove si legge proprio che Galileo è «il più elegante e solido scrittore che abbia avuto l'Italia»).

Diciamo subito che quando avanza il nome di Cechov – o, in altri punti, di Maupassant – non vuol dire che anche verso di essi – e il loro genere del racconto – Calvino non prenda una distanza, di cui la cifra fondamentale è poi l'ironia. Così, a proposito delle «avventure» degli *Amori difficili* scriverà: «anche questa definizione di “avventura” ricorrente nei singoli testi è ironica»<sup>17</sup> e, più in giù: «in questo ideale di perfezione del componimento narrativo “minore”, misto a un ideale di “humor” come ironia verso lo stesso (in cui Svevo forse c'entra per qualcosa) sta la poetica degli *Amori difficili*»<sup>18</sup>.

Ma quello che più ci interessa ora sono le riflessioni teoriche e le realizzazioni artistiche che sorgono in Calvino nel porsi in rapporto con la grande tradizione del romanzo.

Il punto di pratica attuazione artistica in cui, senza averlo a quanto pare premeditato, Calvino si trova ad avvicinarsi maggiormente al romanzo ottocentesco e ai suoi problemi è il *Barone rampante* («*Il barone rampante* mi venne dunque

Si sarà a questo punto notata allora, anche a proposito di questo secondo modo stilistico, la compresenza di aspetti e significati, che, cioè, ritornando alle semplificazioni iniziali, non solo la «volontà» vi è gioco ma, inscindibilmente connessa, la «conoscenza» (ma la dichiarazione su Galileo – in cui tra l'altro, anche se in un discorso con altri intenti, traspare bene la corretta indicazione della componente immaginativa razionalistica e geometrica che gli storici del pensiero scientifico sottolineano nel suo approccio «sperimentale» – ci apporta due ulteriori specificazioni: l'aspetto lirico – da studiarsi in Calvino anche nelle sue altre «fonti»: per esempio pavesiane – e il procedere «razionalistico» – su cui cfr. G. FALASCHI, *Calvino tra «realismo» e razionalismo*, cit.). Del resto la stilizzazione di cui avevamo detto parlava Citati a proposito del filone «fantastico» (e in cui prevarrebbe la «volontà») era innanzitutto derivata dall'interesse conoscitivo del razionalista. Si potrebbero a questo punto antologizzare – a ulteriore conferma di questo continuo intrecciarsi di motivi – dichiarazioni a proposito del *Barone* (ad esempio: «chiarezza e precisione della scrittura» – *Il barone rampante*, pref. ed. scolastica, cit., p. 11 – e «un paesaggio e una natura, immaginari sì, ma descritti con precisione e nostalgia», – *I nostri antenati*, pref. cit., p. XV –: si noti come questo comporti ancora una contaminazione, in questo caso tra la ripresa della tradizione petrarchesca-leopardiana e la sostituzione alle sue «rose e viole» della precisa nomenclatura botanica che il lettore calviniano ben conosce) o a proposito dei primi racconti neorealistici («scrivevo svelto, a frasette brevi. Quello che mi interessava rendere era un certo slancio, un certo piglio» – *I nostri antenati*, pref. cit., p. IX –: «piglio» conoscitivo e di non accettazione della situazione data e di volontà di cambiarla).

Al termine di queste considerazioni di un binarismo sempre poi contraddetto (e viene in mente il saggio di G. ALMANZI, *Il mondo binario di Italo Calvino*, in «Paragone», XXII, 1971, pp. 95-110) non solo si rileverà la presenza nell'opera di parti «meno scritte» e quindi più «neutre», ma si potrà poi comunque concludere che dietro a entrambi i modi stilistici indicati c'è un comune problema conoscitivo (ci piace riportare il legame tra stile e conoscenza alla bella indicazione continiana di una conferenza del 1935: «lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica» G. CONTINI, *Una lettura su Michelangelo*, ora in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 324) che si fa poi anche, ma più indirettamente, proposta morale.

<sup>17</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili*, cit., nota intr., p. IX.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. X.

molto diverso dal *Visconte dimezzato*. Invece d'un racconto fuori dal tempo, dallo scenario appena accennato, dai personaggi filiformi ed emblematici, dall'intreccio di favoletta per bambini, ero continuamente attratto, nello scrivere, a fare un "pastiche" storico, un repertorio di immagini settecentesche, suffragato di date e correlazioni con avvenimenti e personaggi famosi; un paesaggio e una natura, immaginarli sì, ma descritti con precisione e nostalgia; una vicenda che si preoccupava di rendere giustificabile e verosimile perfino l'irrealtà della trovata iniziale; insomma, avevo finito per prender gusto al romanzo, nel senso più tradizionale della parola»<sup>19</sup>. Nella prefazione di Tonio Cavilla all'edizione scolastica, nascosto sotto l'anagramma, l'autore ammette che, se a tratti il libro si avvicina alla forma settecentesca del racconto filosofico, in altri punti può però richiamare il romanzo storico dell'Ottocento, e avanza anzi parecchi richiami, come, per esempio, alle *Confessioni d'un Italiano* di Nievo. Ma gli accostamenti son fatti per rilevare la distanza: «[...] il ricordo della calda, affettuosa, appassionata visione del mondo di Nievo non fa che dar risalto alla stilizzazione grottesca, secca, ironica, tutta scatti e saltelli ritmici del *Barone rampante*»<sup>20</sup>. Nel ventitreesimo capitolo compare addirittura, a cavallo, il tolstojano principe Andréj, e lo scrittore annota: «Il nome e ancor più l'atteggiamento (amara consapevolezza della crisi che il mondo sta attraversando e nello stesso tempo stoica rassegnazione a vivere fino in fondo il suo destino d'aristocratico e d'ufficiale) avvicinano questa rapida apparizione a uno dei più complessi e affascinanti personaggi del romanzo *Guerra e Pace* di Lev Tolstoj: il principe Andréj Bolkonskij. È indubbio che l'Autore ha qui voluto rendere un omaggio al grande scrittore russo»<sup>21</sup> e ancora: «[...] da questo suo irreal e composito e fragile libro al margine della letteratura novecentesca, l'Autore cerca pateticamente di lanciare un ponte verso il libro che troneggia, solido come una montagna, in mezzo alla distesa del realismo ottocentesco: *Guerra e Pace* di Tolstoj»<sup>22</sup>. Qui si scorge l'unico «ponte» possibile di collegamento tra i due libri, e poi, più in generale, con certo realismo ottocentesco, nell'atteggiamento» nei confronti del

<sup>19</sup> I. CALVINO, *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960, pref., p. XV.

<sup>20</sup> I. CALVINO, *Il barone rampante*, ed. scolastica, con pref. e note di Tonio Cavilla, Torino, Einaudi, 1965, p. 8. Già prima di queste dichiarazioni calviniane il *pastiche* nieviano era stato indicato nei suoi giusti termini («le analogie non devono trarre in inganno, servono anzi a ribadire la differenza») da C. CASES (rec. al *Barone* in «Città aperta», n. 7-8, 1958 ora in M. CORTI-C. SEGRE, *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Eri, 1970). Si ricordi poi la prefazione del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* dove Calvino dichiara di aver «voluto dedicare un segreto omaggio» a Nievo già nel suo primo romanzo, «ricalcando l'incontro di Pin con Cugino sull'incontro di Carlino con lo Spaccafumo nelle *Confessioni d'un Italiano*» (*Il sentiero dei nidi di ragno*, nuova ed. con pref. dell'autore, cit., p. 17). Ma sul rapporto tra il *Sentiero* e il modello nieviano cfr. anche qui sopra, nota 3.

<sup>21</sup> I. CALVINO, *Il barone rampante*, ed. scolast. cit., p. 235, nota 2.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 236, nota al ventitreesimo capitolo.

reale, qui di «amara consapevolezza» appunto e «stoica rassegnazione a vivere fino in fondo [...]», caparbiamente, il proprio destino («alla melanconica vecchiaia di Cosimo risponde la melanconica giovinezza del Principe Andréj»<sup>23</sup>). Ma all'infuori di questo «ponte» il distacco formale è totale («questo [...] irreal e composito e fragile libro»<sup>24</sup>) così che in seguito Calvino potrà dire che il *Barone* è il «più vasto romanzo (o parodia di romanzo)»<sup>25</sup> da lui scritto<sup>26</sup>.

Anche Stendhal, che dei romanzieri ottocenteschi è tra i prediletti da Calvino («Amo soprattutto Stendhal perché solo in lui tensione morale individuale, tensione storica. slancio della vita sono una cosa sola, lineare tensione romanzesca»<sup>27</sup>) può soltanto esser ripreso per la «tensione», l'«atteggiamento»

<sup>23</sup> *Ibid.* Ma si veda quel che Calvino scrive nell'introduzione (*ivi*, p. 6): «anche gli atteggiamenti morali, l'individualismo fondato sulla volontà, che anima la vita dell'Alfieri, qui ci ritornano come caricaturati in uno specchio deformante». L'«amara consapevolezza» e gli «stati melanconici» dei due protagonisti significano infatti tra l'altro che non si è rinunciato all'autocostruzione individuale e alla volontà ma non ci si illude su una loro troppo semplice efficacia. Lo «specchio deformante» della «caricatura» pare qui essere la lente del «pessimismo dell'intelligenza» (la realtà è complessa...) sull'ottimismo della volontà» (ma altre volte, nelle storie realistiche, può essere proprio, al contrario, il segno della volontà di non accettazione del dato negativo. Sulle funzioni dell'ironia calviniana, cfr. qui sotto nota 31).

Per il rapporto con Tolstoj si deve vedere almeno il saggio *Natura e storia nel romanzo* (in *Una pietra sopra*, cit., p. 19 sgg.) in cui Calvino afferma di voler mantenere nella propria opera quei tre elementi – coscienza di sé, natura e storia – che informano l'opera di Tolstoj (il «più grande realista che sia mai esistito», *ivi*, p. 26) e segnatamente *Guerra e Pace* («il libro più pienamente realista che sia mai stato scritto», *ibid.*) di cui, in apertura del saggio, si cita proprio un passo sul principe Andrej (passo «citato» da Calvino, nello stesso anno 1958, anche in un racconto degli *Amori difficili* su cui mi soffermerò tra breve in questo lavoro). Ma il realismo di Calvino è, beninteso, volontà non di riprendere forme desuete, ma di conservare un atteggiamento. Non molto diversamente suonava, distinguendo il «realismo come metodo» dal «realismo come tendenza», già nel '53, questo intervento di V. GERRATANA (*Lukàcs e i problemi del realismo*, in «Società», IX, 1953, p. 548) sul dibattuto problema: «solo se ci si riferisce al realismo come tendenza culturale [«una determinata tendenza culturale che si oppone ad altre tendenze culturali e che esprime in generale un atteggiamento programmatico orientato verso la realtà contro l'opposto orientamento di evasione dalla realtà», *ivi*, p. 547], la lotta per il realismo ha un senso non equivoco. Nei suoi termini generali il problema era già stato visto da Gramsci, quando notava che non è esatto parlare di lotta per una nuova arte, ma si deve parlare di lotta per una nuova cultura». Ma sul realismo «come metodo» si vedano poi i due passi calviniani da me citati qui sotto alla nota 31.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili*, cit., nota intr., p. VIII.

<sup>26</sup> Sulle caratteristiche nuove del *Barone rampante* che profondamente lo staccano dal genere ottocentesco, e anche sui dati di stile, sono fondamentali i rilievi di G. BÀRBERI SQUAROTTI in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978, pp. 311-314. Ma sarà da aggiungervi proprio la considerazione di questo insistito elemento parodistico in cui fatti reali e storici (ad esempio la rivoluzione francese) e personaggi e luoghi letterari vengono rivisitati con toni di «irreale balletto» (si tratta appunto di aperto stacco parodico dal romanzo storico e, più in generale, ottocentesco).

<sup>27</sup> I. CALVINO, risposta a 9 domande sul romanzo, in «Nuovi Argomenti», n. 38-39, maggio-agosto 1959, p. 11. Ma per il rapporto Stendhal-Calvino non si dovrà ora tralasciare questa pagina retrospettiva della *Taverna dei destini incrociati*: «Se l'ombra d'un autore posso evocare ad accompagnare i miei passi diffidenti nei territori del destino individuale, dell'io, del (come ora dicono) “vissuto” dovrebbe essere quella dell'Egotista di Grenoble, del provinciale alla conquista del mondo che una volta leggero



sebbene anch'essi attraverso uno «specchio deformante»<sup>28</sup>. Si legga: «Senza volerlo, mi accadde fin dagli inizi, mentre mi ponevo come maestri i romanzieri dell'appassionata e razionale partecipazione attiva alla Storia, da Stendhal a Hemingway e a Malraux, di trovarmi verso di loro nell'atteggiamento (non parlo si capisce di valori poetici ma solo d'atteggiamento storico e psicologico) in cui Ariosto si trovava verso i poemi cavallereschi: Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui ormai pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante. Ariosto così lontano dalla tragica profondità che un secolo dopo avrà Cervantes; ma con tanta tristezza pur nel suo continuo esercizio di levità ed eleganza; Ariosto così abile a costruire ottave su ottave con il puntuale contrappunto ironico degli ultimi due versi rimati, tanto abile da dare talora il senso d'una ostinazione ossessiva in un lavoro folle; Ariosto così pieno d'amore per la vita, così realista, così umano...»<sup>29</sup>.

Si noti che in questo brano, del 1959, Calvino parla dell'eco di Stendhal soprattutto nel versante «fantastico» della sua produzione (e un Rambaldo del *Cavaliere inesistente* è, infatti, «paladino stendhaliano»<sup>30</sup>).

Ma c'è poi una zona del versante più propriamente «ottocentesco» che riprende Stendhal (sempre nella forma del «racconto» anche se a volte «lungo»): in essa pure c'è il diaframma dell'ironia<sup>31</sup>: si tratta d'una «rappre-

come se aspettassi da lui la storia che dovevo scrivere (o vivere: c'era una confusione tra i due verbi, in lui, o nel me di allora). [...]» (*Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 103-104), da affiancare a interventi recentissimi come I. CALVINO, *O Certosa «meravigliosa»*, in «La Repubblica», 8 settembre 1982 e *La conoscenza della via lattea*, in *Stendhal e Milano*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 11-12. Cfr. inoltre qui sopra, alla nota 3.

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Il barone rampante*, ed. scolastica cit., intr., p. 6.

<sup>29</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 57. Per il rapporto con Hemingway (e anche Malraux) cfr. I. CALVINO, *Hemingway e noi*, in «Il contemporaneo», 13 nov. 1954.

<sup>30</sup> I. CALVINO, *I nostri antenati*, cit., pref., p. XVII.

<sup>31</sup> Uno studio approfondito richiederebbe l'ironia calviniana. Già abbiamo visto che a volte si ha anche in Calvino della parodia (e la distinzione tra le due forme non è sempre facile e netta. Sulla parodia cfr. ora la puntuale rassegna di N. GIANNETTO, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, in «Lettere italiane», XXIX, 1977). Sarà intanto da notare che Calvino si volge in genere a «riprendere» scrittori già loro ironici, come appunto Stendhal ma anche Nievo, Cechov, etc. Rispetto ad essi c'è talvolta propriamente parodia, talvolta anche «ripresa di atteggiamenti ironici». L'ironia è in Calvino il «piglio» del rapporto intellettuale e vitale col dato. È ciò che non lo vuole «eterno» e ne corrode la presunzione – spesso triste – di immobilità. È l'ironia che, anche attraverso una spinta deformante, cerca di animare (in pratica spesso negandola) la forma «realista» («di scrivere storie realistiche non ho mai smesso, ma per quanto cerchi di dar loro più movimento che posso e di renderle deformi attraverso l'ironia e il paradosso, mi riescono sempre un po' troppo tristi», I. CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano*, cit.,

sentazione d'esperienze contemporanee in chiave d'un ironico stendhalismo»<sup>32</sup>.

A individuare più in particolare cosa Calvino rifiuti del romanzo tradizionale può servirci un racconto del 1958, l'*Avventura di un lettore*, in cui Amedeo, il protagonista, immerso nella «vera vita»<sup>33</sup> che gli spalanca la lettura, non partecipa se non distrattamente a quella che lo circonda, tanto da pensare alla lettura interrotta anche nel pieno di un amplesso amoroso (e si noti: nello sguardo di lei Amedeo «non lesse perché negli sguardi non sapeva leggere»<sup>34</sup>). Qui si condanna il «romanzo come narrazione avvincente, come tecnica per

p. 56; e cfr. anche: «il "realismo" porta di solito con sé un fondo di sfiducia nella storia, una propensione verso il passato, reazionaria magari nobilmente, conservatrice magari nel senso più positivo della parola», I. CALVINO, risposta a 9 domande sul romanzo, cit. p. 10). Ma è soprattutto questo intervento del '67 che ci dà il senso dell'ironia calviniana: «Quello che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio. L'ironia ariostesca, il comico shakespeariano, il picaresco cervantino, lo humor sterniano, la fumisteria di Lewis Carol, di Edgar Lear, di Jarry, di Queneau valgono per me in quanto attraverso di essi si raggiunge questa specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto», *Definizione di territori: il comico*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 157; e si ricordi poi quale è la prima virtù di ogni vero «umorista»: «coinvolgere nella propria ironia anche se stesso», *ivi*, p. 158). Già per quanto riguarda gli anni '50 è in fondo questa caratteristica, fondamentale per tutta l'opera calviniana, che determina le riserve di un Barilli o di uno Zolla, accomunate entrambe – come ben s'accorgeva Calvino stesso – dall'accusa allo scrittore di «non drammaticità». Senza arrivare alle stroncature sulla produzione degli anni '60 e '70 dell'ex collega di Calvino nel «Contemporaneo» Salinari, anche Barberi Squarotti, al di là della «passionale» esaltazione del razionalismo che traspare nella recensione al *Barone*, ritiene il caso di Calvino «più agevole, meno drammatico, anche, a tratti, più compromesso, per quel sospetto di abilità mondana che di opera in opera adombra i risultati ottenuti, ne arresta il pieno consenso all'orlo di un compiacimento di troppo ornata letteratura.» (G. BARBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, cit., p. 282). Barberi parla ancora della «aridità voluta e patita al tempo stesso» della «struttura razionalistica del narrare di Calvino» di fronte a «una realtà che richiederebbe ben diverso slancio, la rottura dell'equilibrio e della chiarezza, l'abbandono della posizione distinta, l'accettazione di tutti i rischi del sentimento» (*ivi*, p. 233). Ma pare si possa qui intravedere nell'atteggiamento del critico una tendenza a privilegiare gli aspetti «irrazionali», che lo porta infatti a ben sottolineare elementi dell'opera calviniana come l'«angoscia della deformazione». La questione è che la distanza ironica è giusto il contrario dell'*engagement* (almeno in senso restrittivo e letterale), anche se è una distanza condotta con un impegno che può essere un impegno giovevole. Del resto anche i protagonisti dei racconti realistici come *La speculazione* e *La Nuvola* non è senza significato che pur scegliendo l'immissione con impegno nella realtà rimangano pur sempre le tipiche figure – sveziane? – di «scapoli erranti» che «non si vogliono prendere impegni» e cioè siano essi stessi, al di là dell'ironia delle pagine, prima figura del distacco ironico.

<sup>32</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili*, cit., nota intr., p. VII.

<sup>33</sup> Vedi ad esempio, *ivi*, p. 65: «[...] la pagina scritta gli apriva la vera vita, profonda e appassionante, e alzando gli occhi ritrovava un casuale ma gradevole accostarsi di colori e sensazioni, un mondo accessorio e decorativo, che non poteva impegnarlo in nulla».

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 70. Corsivo del testo. C. CALLIGARIS riassume bene la condizione di questa avventura definendola di «separazione dalla vita» (*Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973, p. 63).

imprigionare l'attenzione del lettore facendolo vivere in un mondo fittizio, partecipare a vicende di forte carica emotiva, costringendolo a non abbandonare la lettura per curiosità di «quel che succederà dopo»<sup>35</sup>. È questa una caratteristica che il romanzo ottocentesco ha in comune con forme di letteratura «di consumo» e infatti Amedeo «[leggeva] Romanzi dell'Ottocento, prima di tutto, ma anche memorie e biografie; e via via fino ad arrivare ai gialli e alla fantascienza, che non disdegnava ma che gli davano minor soddisfazione anche perché erano libretti brevi [...]»<sup>36</sup>. Ora la figura del protagonista vuole essere – anche a costo di inverosimiglianza, anzi proprio attraverso di essa (sulla spiaggia, quel giorno, non potrebbe leggere che un libro solo) – emblematicamente riassuntiva proprio del lettore del romanzo ottocentesco. Attraverso i loro personaggi più caratteristici, seguiti da Amedeo con trepidazione, passano in rassegna, a uno a uno, Tolstoj, Flaubert, Stendhal, Dostoevskij, Balzac, Proust. Calvino pensa sia il tempo di libri che svelino la loro finzione ed esigano partecipazione attiva e critica: «Nel romanzo del Novecento l'elemento "avvincente" s'è andato perdendo (restando caratteristico di quel tipo di letteratura commerciale noto appunto col nome di *suspense*) e la partecipazione richiesta al lettore è sempre più una partecipazione critica, una collaborazione. Crisi o non crisi, questa? Crisi senz'altro, ma positiva»<sup>37</sup>.

Non è certo casuale, a questo punto, l'indicazione che il racconto ci dà di un altro elemento, quello dello spessore dei volumi: «Amedeo amava i grossi tomi e metteva nell'affrontarli il piacere fisico dell'affrontare una grossa fatica. Soppesarli in mano, fitti, spessi, tarchiati, considerare con un po' d'apprensione il numero delle pagine, l'ampiezza dei capitoli; poi entrarci dentro: un po' riluttando all'inizio, senza voglia di vincere la prima fatica di tener a mente i nomi, di cogliere il filo della storia; poi affidandoci, correndo per le righe, attraversando il graticcio della pagina uniforme, e di là dei caratteri di piombo ecco appariva la fiamma e il fuoco della battaglia e la palla che fischiando per il cielo si abbatteva ai piedi del principe Andréj, ecco il negozio gremito di stampe, di statue e con il batticuore Frédéric Moreau faceva il suo ingresso dagli Arnoux. Oltre la superficie della pagina s'entrava in un mondo in cui la vita era più vita che di qua, da questa parte: come la superficie del mare che ci divide da quel mondo azzurro e verde, crepacci a perdita d'occhio, distese di fine sabbia ondulata, esseri mezzo animale e mezzo pianta»<sup>38</sup>. Ed è infatti, questo dello «spessore», un elemento che ritroviamo esplicitamente, più di vent'anni dopo, proprio

<sup>35</sup> I. CALVINO, risposta a 9 domande sul romanzo, cit., p. 7.

<sup>36</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili*, cit., p. 60.

<sup>37</sup> I. CALVINO, risposta a 9 domande sul romanzo, cit., p. 7.

<sup>38</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili*, cit., pp. 60-61.

in quell'opera giocata sull'interruzione continua di narrazioni «avvincenti che è *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (in essa anzi questo brano, posto all'inizio, può avere anche il valore ironico di un'inconscia profezia che il protagonista ignaro fa sulla «sfortunata» vicenda di interruzioni continue cui sta per andare incontro): «Sei nella tua stanza, tranquillo, apri il libro alla prima pagina, no, all'ultima, per prima cosa vuoi vedere quant'è lungo. Non è troppo lungo, per fortuna. I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso: la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non ancora come esplosivo, un'epoca che è durata su per giù cent'anni, e poi basta»<sup>39</sup> (e accanto e più che il protagonista, come si vede, è qui proprio il narratore che pare aver preso autorevolmente la parola).

Per specificare ora altri motivi dell'abbandono da parte di Calvino del romanzo tradizionale occorre che ci rifacciamo più direttamente a quelle risposte del '59 a 9 domande sul romanzo che già siamo venuti citando. Una riflessione importante è quella che troviamo a proposito della «crisi» del «romanzo d'ossatura ideologica»: «Recentemente il romanzo è stato definito da Moravia (in contrapposizione al racconto) come romanzo d'ossatura ideologica. C'è stata crisi, in questo senso? Sì, ma nell'ideologia prima che nel romanzo. Il grande romanzo fioriva in un'epoca di sistemi filosofici che cercavano di abbracciare tutto l'universo, in un'epoca di concezione del mondo totali: oggi la

<sup>39</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 8. Si sarà rilevato come alcuni aspetti di attenta ricostruzione della psicologia del lettore presenti nell'*Avventura* paiono singolarmente preludere a motivi di quest'ultima opera calviniana. Anche uno dei modi di imposizione al lettore della percezione della finzione usati in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il gioco del passaggio esplicito dai caratteri materiali della scrittura alla realtà o ai personaggi da lei evocati (cfr. ad esempio, a p. 11: «Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatore di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. [...] Sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri di un vecchio treno, è sulla frasi che si posa la nuvola di fumo»), lo si sarà scorto già presente nell'ultima citazione dall'*Avventura* (ma ci sarebbe almeno anche questa: «gli occhi [...] inseguivano per le righe bianche e nere il cavallo di Fabrizio del Dongo», *Amori difficili*, cit., p. 60) ed è in effetti *modus* di cui Calvino si compiace spesso (cfr. anche *Una pietra sopra*, cit., pp. 294-295) e frequente già negli anni '50 (cfr. la fine dell'*Avventura di un poeta* cit. qui sopra alla nota 13 e inoltre, ad esempio, il finale del *Barone rampante*, gli incipit di capitoli e il finale del *Cavaliere inesistente*). Quanto al difetto del lettore dell'*Avventura* esso è proprio quello di identificare la narrazione fittizia con la «vera vita». Anche questa frase: «E lì allo scoglio li smaltiva, soffermandosi sulle frasi, alzando gli occhi dalla pagina per riflettere, raccogliere le idee» (ivi p. 62) potrà essere ricondotta non a momenti di stacco critico in senso positivo ma solo a momenti di sospensione di una assaporata degustazione «mimetica». Ciò non vuol dire che dal racconto non trapassa anche qualcosa come una rivisitazione e un congedo autobiografici.

filosofia tende – più o meno presso tutte le scuole – a isolare i problemi, a lavorare su ipotesi, a porsi obiettivi precisi e limitati; a ciò corrisponde un diverso procedimento di racconto, di solito con un solo personaggio rappresentato in una situazione limite; e questo proprio presso gli scrittori più ideologici, come Sartre e Camus»<sup>40</sup>.

Qui si rifiuta il romanzo come un tutto unitario che ha dietro di sé una «concezione del mondo totale», un «sistema» che pretende di abbracciare tutto l'universo, per un genere di racconto («di solito con un solo personaggio rappresentato in una situazione limite») che corrisponda invece a un «isolare i problemi, a lavorare su ipotesi, a porsi obiettivi precisi e limitati»<sup>41</sup>.

Calvino pare allora più in giù concludere: «Dunque, nessuna di queste varie definizioni di romanzo [ha parlato di romanzo «ottocentesco», romanzo «d'ossatura ideologica», romanzo come sublimazione artistica di una «letteratura commerciale», romanzo come «narrazione avvincente»] ci parla di qualcosa che è necessario o possibile tenere in vita oggi. Non ci sarebbe che da concludere che continuare a discutere del romanzo, a fissarci su questo concetto, è una perdita di tempo; l'importante è che si scrivano dei bei libri, e, nella fattispecie, delle belle storie: se sono romanzi o meno, cosa importa? Come il romanzo aveva avvocato a sé funzioni di tanti generi letterari, così ora ridistribuisce le sue funzioni tra il racconto lirico, il racconto filosofico, il «pastiche» fantastico, la memoria autobiografica o di viaggio o di confronto di sé con paesi e società, ecc...»<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> I. CALVINO, risposta a 9 domande sul romanzo, cit., p. 6.

<sup>41</sup> Sono, queste ultime, indicazioni che non dovranno trascurarsi, nel ricostruire, già da qui, i referenti epistemologici calviniani, fino a quella contiguità alle teorie del «sapere plurale» e del «paradigma indiziario» che suscita oggi le riserve di un Leone De Castris (A. LEONE DE CASTRIS, *Da Calvino al sapere plurale (alcuni sintomi culturali degli anni Settanta)*, in «Lavoro critico», 21-22, genn.-giugno 1981, pp. 5-33). Queste riflessioni sull'abito epistemologico propriamente novecentesco e sui suoi riflessi artistici fanno pensare a questa pagina di M. BACHTIN (2ª edizione del libro su Dostoevskij, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva 1963, p. 361; trad. it. *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968): «La coscienza scientifica dell'uomo contemporaneo ha imparato a orientarsi nelle condizioni complesse dell'universo probabilistico, non si lascia turbare da alcuna "indeterminazione", ma ne sa tener conto e la sa calcolare. A questa coscienza da tempo ormai è diventato consueto il mondo einsteiniano con la sua pluralità di sistemi di riferimento. Ma nel campo della coscienza artistica si continua a volte a esigere la più rozza e la più primitiva determinazione, la quale è scontato che non può essere vera» che non a caso richiama a V. Strada altre osservazioni del Sartre di *Qu'est ce que c'est la littérature?* (cfr. V. STRADA, intr. a C. LUKÁCS – M. BACHTIN, *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, p. XLIX e J. P. SARTRE, *Che cos'è la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 159-75). A noi vengono in mente le parole di Vittorini dove lamentava che nella letteratura le determinazioni fondamentali continuavano «ad essere pensate secondo la fisica di Newton anziché di Einstein» (E. VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 10). Ma la raccolta di questa sfida, per tornare al nostro autore, Calvino la darà soprattutto con le realizzazioni artistiche dei decenni successivi agli anni '50.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 8.

Leggermente variata, sembrerebbe di nuovo la rassegna di generi alternativi al romanzo dell'intervento su «Ulisse» da cui siamo partiti. Ma ecco che Calvino capovolge invece l'operazione: «Non esiste più la possibilità di un'opera che sia tutte queste cose insieme? Ecco una nostra lettura recente: *Lolita*, la virtù di questo libro è che può essere letto contemporaneamente su molti piani: storia realistica oggettiva, "storia di un'anima", *réverie* lirica, poema allegorico dell'America, divertimento linguistico, divagazione saggistica su un tema pretesto, ecc... Per questo *Lolita* è un bel libro: per il suo esser tante cose insieme, il suo riuscir a muovere la nostra attenzione in infinite direzioni contemporaneamente»<sup>43</sup>. I vari aspetti già distinti vengono riproposti, unificati, in un organismo a molteplici livelli: sul piano della lettura Calvino riammette, coll'occhio dell'«oggi», la possibilità di attraversamento a vari piani dei grandi romanzi di ogni tempo e contemporaneamente intravede, in sede creativa, in che senso, oggi, sia ancora possibile scrivere un romanzo: «E riflettendoci un momento, non tarderò ad ammettere che la possibilità di lettura su piani molteplici è una caratteristica di tutti i grandi romanzi di tutte le epoche: anche di quelli che la nostra abitudine di lettura ci porta a credere di leggere come qualcosa di stabilmente unitario, unidimensionale. Ecco dunque che giunto a questo punto mi pare di poter azzardare una nuova definizione di quel che oggi (e perciò sempre) il romanzo è: *un'opera narrativa fruibile e significativa su molti piani che si intersecano*. Considerato alla luce di questa definizione, il romanzo non è in crisi»<sup>44</sup>.

A voler cedere ancora una volta alla tentazione di una semplificazione binaria viene a questo punto da osservare che il primo momento qui indicato, dell'abbandono della forma estesa, globale, del romanzo per degli esiti – tendenzialmente – più «limitati» e anche brevi di racconto, è quello che più caratterizza la produzione calviniana degli anni Cinquanta e il secondo, della costituzione del romanzo inteso in forma nuova, come organismo significativo su molti piani, pare invece preludere alle realizzazioni degli anni Sessanta e poi Settanta, arrivate infine su un recupero – a questo scopo – della forma delle «novelle con cornice». È osservazione che potrà essere fatta anche se occorrerà non dimenticare la tensione al raggruppamento già riscontrabile nei racconti degli anni Cinquanta. Si tratta intanto delle raccolte in quegli anni già presenti (ma la lettera di Calvino alla Corti in cui – in risposta alla studiosa che aveva dimostrato come il *Marcovaldo* dell'edizione 1958 si strutturi con la forte organicità di un macrotesto – si rivendica anche per il *Marcovaldo* dell'edizione aumentata

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 9. Il corsivo è del testo.

degli anni '60 un carattere – almeno tendenziale – di macrotesto pare proprio non voler smentire la linea proposta di una produzione che si orienti complessivamente, nel secondo decennio, sotto il segno del raggruppamento e non della dispersione)<sup>45</sup>. Quello che più in generale sarà però da notare è che c'è sempre stata in Calvino, e già dunque negli anni Cinquanta, una volontà di conoscenza di tutto e pluriprospectivamente, un'insofferenza alle «limitazioni». Si rileggano questi passi di un breve articolo del '55, *Manniano all'incontrario*: «Mann ci affascina e ci dispera per questa sua capacità di rappresentare tutto dal di dentro e dal di fuori, insieme, di darci in un tipo di racconto e in un tipo di linguaggio di andatura tradizionale e colta una carica di tensione intellettuale e storica, di fare lirica, allegoria, *pastiche*, narrazione oggettiva al tempo stesso [...]»<sup>46</sup> e ancora, sempre prendendo spunto da Mann: «[...] la sua lettura, i tipi di racconti così diversi in cui egli sa realizzarsi in modo così pieno, mi comunicano una gran voglia di esprimere, di riuscire a scrivere “tutto”. (È questo uno dei grandi drammi della letteratura contemporanea, specie di quella italiana, così gracile; il dover considerare utilizzabile poeticamente solo una piccola porzione della realtà, delle idee, della fantasia: quella che coincide con una personale, definita, quasi ossessiva messa a fuoco stilistica; per cui il poeta è colui che sa una sola cosa e dice quella: bottiglia se sa bottiglie, sesso se sa sesso ecc...)»<sup>47</sup>. Questo innanzitutto dovrebbe portare a una considerazione degli aspetti «compositi» già presenti nelle singole storie degli anni Cinquanta. Ma ecco poi – ed è ben rilevante – che gli stessi due «filoni» di racconti degli anni Cinquanta sembrano dover essere idealmente ricollegati: la pubblicazione contemporanea ad esempio, nel '57, del *Barone rampante* che esalta la «coscienza incontaminata», scriveva Falaschi, e della *Speculazione edilizia*, che descrive la sua «calcolata contaminazione»<sup>48</sup>. E in questo ricostruire il latente «nuovo» romanzo (di prospettive plurime e complementari) il lettore volenteroso avrebbe certo anche modo di scorgere quell'«unità di nucleo mitico», quel «rigore interno – senza il quale non è opera di poesia –»<sup>49</sup> che Calvino indicava necessario anche a tale composta struttura: e si tratterà di «quello che è sempre stato» – è il Calvino della prefazione ai *Nostri antenati* (1960) che ce ne informa – «e resta, il mio vero tema narrativo: una persona si pone volontariamente una difficile regola e la segue

<sup>45</sup> Cfr. M. CORTI, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200. La lettera di Calvino è a p. 200.

<sup>46</sup> I. CALVINO, *Manniano all'incontrario*, in «Il contemporaneo», 4 giugno 1955, p. 7.

<sup>47</sup> *Ibid.* È evidente quanto pesi in questa affermazione anche il personale fastidio per le facili «etiche» ricevute (ad es. di «narratore fiabesco»).

<sup>48</sup> G. FALASCHI, *Italo Calvino*, cit., p. 543.

<sup>49</sup> I. CALVINO, *Risposta a 9 domande sul romanzo*, cit., p. 9.

fino alle ultime conseguenze, perché senza di questa non sarebbe se stesso né per sé né per gli altri»<sup>50</sup>. Ma i romanzi, checché ne dicano, gli autori vogliono innanzitutto farli loro: e Calvino, che attuerà solo nei decenni che seguono il nuovo organismo formale, pare solo, per ora, suggestivamente intento a prefigurarlo nella risposta all'ultima domanda dell'inchiesta su «Nuovi Argomenti» («Quali sono i romanzieri che preferite e perché?»), distesa in un elenco di pre-

<sup>50</sup> I. CALVINO, *I nostri antenati*, cit., pref., p. XIV. È tema appunto che non si trova soltanto in Cosimo Piovasco di Rondò del *Barone* o in Quinto Anfoschi della *Speculazione*, ma che costituisce davvero una delle principali costanti dell'opera calviniana. Si legga ad esempio l'*Avventura di un fotografo* (1955) degli *Amori difficili* e si confronti l'ossessione logica su cui si struttura la vicenda con quella, poniamo, del capitolo X di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) (tra l'altro la soluzione metafotografica del racconto potrebbe essere preannuncio della soluzione metaletteraria dell'ultima opera). Si ricordi Marcovaldo «metodico e ostinato» (*Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1966, ed. con present. e note dell'autore, present., p. 8) o l'ossessione logica, ancora, del protagonista della *Nuvola di smog*, *La speculazione edilizia*. Si tratta di un processo descritto da Calvino stesso nell'intervista concessa a R. DE MONTICELLI per «Il Giorno» del 18 agosto 1959: «per dare il senso del come il nostro tempo si muove e avere una coscienza completa di ogni processo degenerativo, sento il bisogno di un atteggiamento che definirei "mimesi attiva della negatività"; cioè trasportarsi violentemente dalla parte di ogni fenomeno, ogni modo di pensare che giudichiamo negativo, entrare nella sua logica interna portandola alle ultime conseguenze [...]». È una scuola di atteggiamento morale e conoscitivo, si diceva, singolarmente aperto all'«altro da sé», al «diverso», secondo un'attitudine sempre manifestata da Calvino (con l'attenzione a cosa gli altri potessero pensare e a come potessero reagire: si veda, che so, uno dei primi racconti autobiografici, *A pranzo con un pastore*, del '46, o ancora oggi l'attenzione a cosa il lettore può aspettarsi – anche se per poi non corrispondere a tale aspettativa: ma questo è un altro discorso). Ma – per ritornare al nostro punto di partenza – questo porsi «volontariamente una difficile regola» e seguirla «fino alle ultime conseguenze» è leggibile innanzitutto come autoritratto della propria opera di scrittore. Ritorna in mente il passo già citato dove Calvino parlava per l'Ariosto di «ostinazione ossessiva in un lavoro folle». E si pensa proprio all'ostinazione calviniana nello sviluppo coerente da una iniziale intuizione fantastica, a Calvino come costruttore e sviluppatore più che come inventore di fantasia libera: non si tratta solo degli anni Settanta in cui ogni libro sembra la realizzazione di una ardua scommessa (e lo sviluppare logicamente una iniziale intuizione fantastica secondo le più svariate combinazioni a volte diventa realmente un'ossessione da cui l'autore riesce a fatica a liberarsi come nel caso del *Castello dei destini incrociati* a cui si accompagna, già con molte difficoltà, la *Taverna dei destini incrociati*, e a cui infine viene anche – ma solo in progetto – aggiunto un *Motel dei destini incrociati*: si leggano le pagine della nota che accompagna l'edizione del *Castello* dove eloquentemente traspare tale situazione) ma già il discorso si attaglia agli anni Cinquanta. Rispetto ad essi saranno allora da interpretarsi in questo senso le osservazioni sempre provocatoriamente innovative di Bàrberi Squarotti dove scriveva che Calvino «non ha uno scatto fantastico particolarmente vivace e ricco di *trouvailles*, e deve, quindi, sfruttare fino in fondo lo spunto iniziale sempre un po' faticoso, variandolo con le risorse dell'intelligenza» (G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1978, p. 159).



ferenze che è poi esso stesso un capolavoro narrativo: «[...] Amo Gogol perché deforma con nettezza, cattiveria e misura. Amo Dostoevskij perché deforma con coerenza, furore e senza misura. Amo Balzac perché è visionario. Amo Kafka perché è realista. Amo Maupassant perché è superficiale. Amo la Mansfield perché è intelligente. Amo Fitzgerald perché è insoddisfatto. Amo Radiguet perché la giovinezza non torna più. Amo Svevo perché bisognerà pure invecchiare. Amo...»<sup>51</sup>. Nella memoria di Calvino gli stessi romanzi otto-novecenteschi letti si dispongono come ideali «novelle» o «racconti» in un più vasto ma aperto (i tre puntini finali) insieme<sup>52</sup> che ne contesta la presunzione di globalità, ne sottolinea paradossalmente o provocatoriamente alcuni livelli, a tutto rilievo della molteplicità dei possibili approcci conoscitivi.

Ma ci si è così affacciati sulla soglia degli anni Sessanta: su di essa, in omaggio alla «forma breve», per ora ci fermeremo.

1981

<sup>51</sup> I. CALVINO, risposta a *9 domande sul romanzo*, cit., pp. 11-12.

<sup>52</sup> Quest'idea dei libri come «insieme aperto» non può non apparire anch'essa anticipatrice e in particolare di quella nozione di «biblioteca aperta ai libri apocrifi» di cui parla, dieci anni più tardi, il finale di I. CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio (per l'Anatomia della critica di Northrop Frye)* (1969), ora in *Una pietra sopra*, cit., pp. 202-203.

[Post-scriptum. In attesa della pubblicazione del lavoro (uscito solo nel 1985), ne inviai nel dicembre 1982 il dattiloscritto a Italo Calvino, ricevendone in dono, il 16 di quel mese, un estratto dello studio su Stendhal *La conoscenza della via lattea* (qui citato alla nota 27) con questa dedica: «A Luca Badini ringraziandolo del Suo saggio molto preciso – soprattutto sulle dichiarazioni di poetica, più che sui racconti – ma delle dichiarazioni degli autori bisogna sempre diffidare – contano solo le opere! Italo Calvino». Non potendo fare qui il punto della ricchissima bibliografia critica su Calvino, rimando alle indicazioni fornite nell'edizione dei «Meridiani» Mondadori, cui si rinvia ormai naturalmente anche per i testi e gli apparati (*Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. I, prefazione di J. Starobinski, Milano, 1991; vol. II, *ivi*, 1992; vol. III, con una bibliografia degli scritti di I. C. a cura di L. Baranelli e una bibliografia della critica, *ivi*, 1994. *Fiabe italiane*, prefazione di M. Lavagetto, *ivi*, 1993. *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, 2 tomi, *ivi*, 1995. *Album Calvino*, a cura di L. Baranelli e E. Ferrero, *ivi*, 1995. *Lettere (1940-1985)*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, cronologia a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, *ivi*, 2000). Tra i contributi più recenti segnalo le voci «Biblioteca» e «Romanzo» in D. SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, l'articolo dello stesso su *Calvino lettore di Stendhal 1955-1980* (in «Nuovi Argomenti», n.s., 6, aprile-giugno 1999) e il bel volume di M. LAVAGETTO, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, in cui, alle pp. 134-48, c'è uno studio su Calvino e Balzac]